

الطنطورية قراءة سيميو تأويلية (*)



د . مصطفى الضبع

"كنا فى الإسكندرية ومريم تدرس الطب فى جامعتها . لماذا أستبق الأحداث ؟ لم أنته من حكاية أبوظبى ، مازلنا هناك" (١) .

تبدو هذه الجملة بسيطة لا غاية منفصلة لها عن سياق السرد الروائى ، لكنها بالتأكيد تصلح مفتاحاً من منات المفاتيح التى تضعها رقية (بوصفها راوية وشاهدة على الأحداث) تضعها فى أيدينا لتصفح عالم الطنطورية ، ذلك القادر على إشقائنا مادمننا نمتلك قدراً من الإحساس بالمسئولية ، كما أنه قادر على أن ندرك حقيقتنا مادمننا قادرين على أن نشعر بالأساس ، وقادر على أن يجعلنا نحافظ على ابتسامة ممتلك الأمل فى غد لم يضع بعد ما دام بيننا رقية وأجيالها المتعاقبة تلك الأجيال التى لم تفقد القدرة على الحلم وعلى أن تستنبت أحلامها فى أى أرض وإن انبتت صلتها بالطنطورية الأرض والناس والتاريخ .

النص ، والجملة السردية هنا تكتنز الكثير من المفاتيح التى يمكن مقاربتها فيما يلى :

الحركة الزمنية بين الماضى فى حضوره أو استحضاره لخدمة عملية السرد (كنا) والحاضر (تدرس) والمستقبل عبر الاستباق (لماذا أستبق الأحداث) فى دلالتها على المساحة الزمنية التى تتحرك فيها الساردة ، والتى تتأسس على البداية الزمنية للأحداث منذ الفصل الأول المعنون "طرح البحر" بوصفه استهلالاً أسطورياً يتطلب تفسيراً له قدراته التأويلية: "خرج من البحر ، أى والله ،

الرغم من بساطتها تشي الجملة السابقة **وعلى** بعدد من المفاتيح ذات الدلالة على عالم الطنطورية بالأساس ، وتؤكد علاقة الترابط النصى بين عدد من العلامات النصية فى إنجازها العملية السردية وتشكيلها الجهاز السردى الكاشف عن قدرات النص فى ثرائه واكتنازه بالكلم الهائل من الدلالات التى وإن لم يتمكن المتلقى من التوصل إلى الكم الأكبر منها لقيامها على عمليات معقدة من العلاقات النصية فإنه بالأساس يكون قادراً على التوصل إلى الكثير مما يؤكد قدرات

بيروت - الإسكندرية - أبو ظبي وغيرها من المدن خارج فلسطين تبقى قائمة بدور الشهادة متدرجة في ارتباطها بالأحداث الكبرى (الاحتلال - الحرب - فقد الوطن) فبيروت تختلف عن أبو ظبي، والإسكندرية تتوسط بينهما في هذا السياق. اكتشاف الطاقات الدلالية للغة الساردة فالجمل في تواليها لا تعني ارتباطاً عضوياً في المعنى وإن بدا الارتباط العضوي بين جملتين متتاليتين وهو ما يخلق مجالا حيويًا للغة شعرية تنبني على الانحراف الأسلوبى، فالعلامة الخاتمة للعبارة "مازلنا هناك" لا تعني بالأساس أن هناك يعنى أبو ظبي وإنما يضع احتمالاً قوياً (يتأكد إذا عدت في مسار معاكس إلى خط الحكى من لدن رقية متنبعا رحلتها - الإيجابية من فضاء الطنطورية إلى الفضاءات المتتالية والمتوالية بفعل الظروف المفروضة عليها ومحاولتها التعايش معها بقدر يسمح لها بنوع من البقاء.

الكشف عن تقنيات الكتابة: من بين عدد من التقنيات المعتمدة في الرواية تعد تقنية الاستباق والحركة في الزمن بالاستباق المشار إليه، والسؤال - في حد ذاته - ليس تنبيهاً أو لوماً من الساردة لنفسها وإنما عبر دلالة أعمق تطرح الساردة فكرة أن لجوئها إلى هذه التقنيات لها ما يبررها جمالياً وهو ما على المتلقى أن يسعى لاكتشافه عبر العلامات السردية الصغرى المطروحة خلال تفاصيل النص بالجمع بين العلامات المتقاربة الدالة على النجمة نفسها ومنها على سبيل المثال:

- ١ - "قفزت قفزة تختزل من الحكاية خمس سنين. أعود من قفرتى وأسترجع الشريط. مازلنا في نهاية العام ١٩٧٧" (٣).
- ٢ - "في القادم من السنوات سأكتشف أن الحدس كان دقيقاً" (٤).
- ٣ - "لن نعود إلى لبنان. سنذهب إلى الإسكندرية. بداية جديدة. في الستين من يبدأ مجدداً في الستين" (٥).

خرج من البحر كأنه منه وطرحته الأمواج. لم تحمله كالسمك أفقيًا، انشقت عنه، تابعتة وهو يمشى بساقين مشدودتين باتجاه الشاطئ....." (٢)

وما بين الجملة الاستهلالية والجملة المفتاحية مساحة ٣٣٥ صفحة تضم ٤٣ فصلاً لها طابعها الملحمى. الحركة عبر المكان بداية من نقطة الانطلاق الأولى (الطنطورية) وصولاً إلى الإسكندرية مروراً بـ "أبو ظبي"، وعلى الرغم من أن نقاط الانطلاق تتكرر في كل مرة لتتسبب ببداية جديدة خالقة لعلاقة بين علامتين سرديتين (نقطة الانطلاق - نقطة الوصول التي تصبح بدورها نقطة انطلاق لميلاد جديد) فإن البداية في الطنطورية (لاحظ دلالة الشاطئ، والبحر والمياه بكل ماتحملها من دلالات الليونة والطهر والطبيعة الأولى بكل براءتها) تظل محتفظة بتفرداها (سنعود للبحر لاحقاً).

حضور الراوية من خلال مجموعة من العناصر الدالة بدورها (ضمير المتكلم الخالق سارداً مشاركاً - الاقتران بالآخرين وإفساح المجال لظهورهم باستمرار "ومريم" - حوار النفس "لماذا أستيق الأحداث" وهو ليس حواراً مكتملاً تماماً إذ هو يحيل في الآن نفسه إلى حوار المتلقى وإقامة علاقة من نوع خاص يتأسس على الحوار بين سارد حاضر ومتلق افتراضى مستحضر - طغيان الماضى بوصفه وثيقة "كنا" "لم أنته" "مازلنا هناك")، وهى عناصر لا يتوقف دورها عند الإشارة إلى مساحات من حركة الساردة وإنما إلى التأكيد على دورها في سياق النص، منتجة مستوى أعمق من الدلالة، فالرواية لا يقف دورها عند مجرد عرض الأحداث والتعليق عليها وإنما هى تضيف عليها من طبيعتها القادرة على التأمل، تأمل العالم وطرحه بصورة أقرب إلى الملحمية من حيث هى نص له طابعه الشعرى الذى يتيح للمتلقى أن يسهم فى تأويل العالم وتشكيل مساحات إنتاجه دلاليًا.

اختزال المدن فى حكايات تحتضنها المدن التى تحولت إلى شاهد على الأحداث مجرد شاهد لا يؤثر فى سير الأحداث الكبرى فى الرواية، فما بين

لها أهميتها في تشكيل رؤيتها لعالمها، الزمن هنا هو المعنى الأعمق.

حضور مريم: من حيث هي شخصية فريدة لحضورها دلالاته متعددة المستويات، عميقة المعاني، مريم المثبناة، الفاعلة بذاتها التي تمنح الآخرين الحياة دونما أن تمتزج بنصف آخر بشري، ليس تعسفاً في التأويل - فالوقوف على العلامات اللغوية بداية من مستواها السطحي تشي بذلك - أن نرى مريم في امتدادها الدلالي ترتبط بمريم العذراء، مريم ابنة أمين بالتبني (لاحظ دلالة الاسم بما يحمله من مرجعية دينية وروحية)، مريم ابنة أسرة غير معروفة، كان لأمين أن يتحرى التعرف على أسرتها وعلى الساردة أن تذكر ذلك من واقع القصة التي ذكرها أمين وصدقته رقية على الرغم من تشكيك الخالة في نسبها: "يارقية لم أرد أن أسبب لك غما، ولكن على أن أفطنك: رأيي أن أمين تزوج عليك وهذه البنات ابنته من امرأة أخرى" (٧)، وكان لتحري أمين لمعرفة أصلها أو على الأقل كان لا خلاقه حكاية عن أسرتها كان لذلك دوره في إثبات خلاف ما تدعيه الخالة تشكيكاً، ولكن شيئين جعلتا رقية تتجاوز عن الشك في أمين: أولاًهما: ذلك الحب الذي نشأ في قلبها تجاه مريم: "نعم كان عشقاً واضحاً وصريحاً. ربما يفوق الأمومة التي لا يفوقها شيء، لأن الحب يأتي تراكماً وبعد تمهيد، شهور الحمل التسعة والولادة ثم تجد الولد بين يديك وهو منك، من لحمك وصلب أبيه، ولكن مريم جاءتني هكذا بلا تمهيد. أنكرت كما ينكر العاشق، يوماً يومين أسبوعاً أو ربما أسبوعين، ثم قبلت بحقيقة العشق، وكان عشقاً في زمن الحرب حيث القتل على الهوية" (٨) كما أن المقطع يشير إلى تدرج الحب وصولاً إلى العشق فإنه يشير إلى حالتين يفصل بينهما حرف الاستدراك (لكن) حالة تنطبق على الجميع فإذا كان هذا هو شأن كل الأبناء فإن مريم تعد استثناء للقاعدة الإنسانية بعد أن منحها الاستدراك هذا التفرد لتؤكد حقيقتها المرتبطة بحقيقة العشق منتجة حقيقتها الإنسانية الخاصة بها.

تقف الإشارات الزمنية في مستواها السطحي (اللغوي) لتؤكد ماذهبنا إليه من أن الساردة تتحرك عبر الزمن في تمفصلاته الثلاثة المعروفة (الماضي - الحاضر - المستقبل) كما تؤكد قدرتها على إحكام قبضتها على الفعل عبر الزمن سواء كان الفعل خاصاً بمجرد سرد الأحداث أو اليقين برؤيتها لما سيتحقق في لحظة ما، ثم هو في مستواه العميق ي طرح واحدة من تقنيات الكتابة، المرتبطة بالزمن والمشتغلة عليه بوصفه شخصية لا يكتب النص عنها وإنما يكتب بها إذ يحولها من موضوع للكتابة عنه إلى تقنية للكتابة بها، وهو ما ينطبق أيضاً على المكان، والشخصيات، والثقافة الخاصة بالطنطورة وأهلها.

فإذا كانت الإشارات السابقة جميعها صادرة من "رقية" بوصفها الساردة الأساسية فكما أنها ليست الساردة الوحيدة المنفردة بالحكي فإن الإشارات ذاتها تتوزع لتصدر من شخصيات أخرى تقول مريم رداً على تعجب رقية من أن مريم تقنن أشياء تبدو من وجهة نظرها غير مبررة: "مظلوم بابيه! الصندوق أضع فيه صورتك وصورة أبي ورسالة غرامية ستأتيني حتماً ذات يوم! أغلق عليها الصندوق وأحفظها في خزانتي ماما، أحياناً نحفظ بأشياء ربما يصعب أن نخترل قيمتها في معنى واحد" (٦)، مريم هنا لا تتحدث عن المستقبل، فقط ولا تشير إلى أن القديم الذي نحفظ به إنما نحفظ به للمستقبل بل غنها تؤكد واحدة من الأفكار القادرة على تأكيد الطاقات الدلالية في النص، والتي تمثل رقية ومريم نموذجاً جيداً لها، أعني أن تضع الزمن داخل الشخصيات، وأن تجعلها (الشخصيات) قادرة على الإحساس بالزمن ليس على مستوى ما تنطق به وإنما على مستوى أعمق يتمثل في بث الأمل في الشخصيات، فإن تمنح الشخصية قدراً من الزمن فهذا يعني أنك منحتها القدرة على الرؤية المستقبلية لحياتها وعالمها، وأن تملأ فراغها باستشراف مساحة

لكل وحدة أن تدخل في علاقات مع غيرها من الوحدات دون أن تكون مرتبطة بها عضوياً أو مجاورة لها نصياً، وهو ما يجعل القراءة قائمة على عدد غير متناه من التأويلات اعتماداً على عدد غير متناه من العلاقات القائمة بين الوحدات المتعددة.

٢ - تدفق السرد وانسيابه عبر توزيع الحكمة على كامل النص وهو ما يتفق مع فكرة الوحدات السردية فليس ثمة وحدة لها الفضل الأكبر في تشكيل النص، وإنما تتضام الوحدات لتشكل نوعاً من الوحدة السردية الكبرى، وإن بدا أن الحرب هنا هي الحدث الأكثر تأثيراً فإن قدرة الشخصيات على تجاوز هذا الحدث وعدم الخضوع له أنتج وحدات سردية مضادة للحرب التي أجبرتهم على الخروج لم تجبرهم على الاستسلام وإنما كان لديهم القدرة على خلق حيواتهم بعيداً عن الأرض حاملينها أيقونة معلقة هناك في سويداء قلوبهم بالقدرة الذي يجعلها قوة لها تأثيرها الأكثر فاعلية من الحرب نفسها بالصورة التي يبدو معها أنهم أشعلوا حرباً أكبر قدرة على التهام الحرب الأولى.

٣ - تعدد الأجيال وتواليها (يحمل الغلاف الأخير للرواية ما يشبه شجرة الأجيال المسروود عنها وبها ولكن بطريقة غير تقليدية فالشجرة لا تنطلق من شخصية واحدة وإنما تتأسس على شخصيتين: أبو الصديق، وأبو الأمين في ارتباطهما بالطنظورة قبل حدث الخروج الإجباري وتوزع الأجيال التالية إلى صيدا وبيروت وأبو ظبي والد وكندا)، وهي أجيال يحمل كل منها صبغة العلامة السردية الدالة بوصفها نموذجاً قادراً على تقديم دلالة الخاصة.

٤ - تعدد الشخصيات، مع الربط بينها وفق نظريات علم الوراثة فليس النص وحده هو الجامع للشخصيات لمجرد أنه عمل على تأطيرها في سياق خاص وإنما يربط بين الشخصيات علاقة قبلية سابقة على النص نفسه.

٥ - تعدد الأمكنة واتساع دائرة الفضاء الروائي، وانفتاح الزمن وتعدد دوائره، ظاهرياً تتحرك

مريم علامة لها وظيفتها التي تتحدد في ذاتها كاشفة عن محدداتها الإيجابية، ولها وظيفتها التي تتحدد في علاقتها بالآخرين "ذلك أن الشخصية تتحدد إيجابياً من خلال خصائصها الذاتية وتتحدد سلباً من خلال تقابلها (في علاقتها) مع الشخصيات الأخرى" (٩).

الوحدات السيميائية في سياقها السردى تنتج علاقات تشي بشفرات أساسية في إنتاج الدلالة وفق هذه العلاقات يمكن الكشف عن الشفرات الثانوية أيضاً، ويكون الجمع بين النوعين (الأساسية والثانوية) معبراً إلى الكشف عن المستوى العميق للنص في كليته، والسمة الأساسية لهذه الوحدات السردية أنها مجموعة من السيميائيات المترابطة بعضها ببعض للدرجة التي لا يمكن معها الفصل بينها أو التقليل من شأن واحدة منها لحساب الأخرى: "في سرد ما سيمياء تشير صراحة إلى واحدة من الشفرات أو الشفرات الثانوية sub codes التي يتم وفقاً لها إنتاج الدلالة في السرد، سيمياء متعلقة بسيمياء أخرى تعتبر عنصراً في الشفرة التي تشكل الإطار السردى الذي يظهران فيه معاً" (١٠)، ويكون على المتلقى الربط بين هذه الوحدات لا بصورة مرتبة حسب توالى ظهورها في النص وإنما يمكن الاعتماد على طريقة أوراق اللعب في الجمع بين كل الخيوط التي تتضام لقدر من الارتباط فيما بينها لتشكيل دلالة بقدر ما، وهو ما يمنح كل قرارة قدراً من الجدة ومزيداً من الثراء المحسوب لصالح النص أولاً ولقدرات الكاتب ثانياً على تشكيل هذه الوحدات بالصورة التي يسمح لها أن تؤدي عملها بقوة لإنتاج الدلالة النصية.

وقد نجحت الكاتبة في الربط بين الوحدات السيميائية خالقة نصاً ينتمى إلى الرواية الانسيابية (١١)، ذلك النوع الذي تتحدد سماته وفق طبيعته الخاصة، ومن أهمها:

١ - الطول: تقع الرواية في ٤٦٣ صفحة وتضم ٥٨ فاصلة سردية تشكل كل منها وحدة سردية قائمة بذاتها (يمكن قراءتها متصلة منفصلة) ويمكن

الرواية فى قطاع زمنى يمتد مع مسيرة أجيال تتأسس على شخصيتين: أبو الصادق وأبو الأمين، وكما يفتح الزمن بانفتاح المكان من طنطورة بوصفها البؤرة، تتعدد الدوائر الزمنية لتشكل وحدات سردية لها دلالتها ونعنى بها تلك الدوائر الزمنية المرتبطة.

البحر / الحرب

من البداية الأولى وعلى الرغم من أن المدن التى تتحرك فيها الرواية تكاد تكون مدناً ساحلية فإن وصف البحر فيها، يخفى البحر لتحل الحرب، البحر مذكر يخفى بالقتل الذى فرضه المحتل، لتبقى الحرب تلك الأنثى التى يفرضها المحتل أيضاً (ليس غريباً هذا التجانس بين اللفظين مع اختلاف المعنى فقط وإنما اختلاف الجنس أيضاً) الحرب لا تسير وفق منهج التضاد القائم على مقلوب البحر وإنما يأتى الحرف الاستهلالى (الحاء) منفلتاً كقنبلة تنطلق فتحدث ثغرة فى مفردة البحر، تماماً كما يحدث كمن ثغرة فى الزمن حين الحرب، ثغرة تفرض خلافاً فى ميزان الوقت: "فى الحرب لا يتصرف الناس كما خلقهم ربنا، يجن الخلق ويقلت الميزان، ساعته لا يكون الشعر وحده أو الثوب مشعاً بل يتشعث القلب" (١٢).

وإذا كان البحر قد وضع الوحدة السردية الأساسية فى الرواية (اعتماداً على الاستهلال وطرح الانطلاقة السردية الأولى للساردة) فإن الحرب تتولى إنضاج الشخصية ووضعها على محك الاختبار لتعدها لحياة لها طبيعتها المتفردة: "تعلمك الحرب أشياء كثيرة. أولها أن ترفه السمع وتنبه لتقدر الجهة التى يأتى منها إطلاق النار، كأنما صار جسمك أذنًا كبيرة فيها بوصلة تحدد الجهة المعينة بين الجهات الأربع أو الخمس؛ لأن السماء غدت جهة يأتىك منها أيضاً الهلاك، ثانيها أن تسلم قليلاً وألا تخاف إلا بمقدار، القدر الضرورى فقط، ولو زاد خوفك مقدار ذرة غادرت بيتك بلا داع لأن القصف فى الناحية الأخرى من

المدينة..... ثالثاً أن تنتبه حين تضطر لمغادرة البيت أن تأخذ الأهم فالمهم..... والمؤكد أن هناك رابعاً وخامساً وسادساً تتعلمه من الحرب، لكن دائماً تتعلم وإن ورد هذا فى الأول أو فى الختام أن تتحمل تنتظر وتتحمل؛ لأن البديل أن يختل توازنك باختصار تجن" (١٣).

بالطبع لا تعلمك الحرب فقط لتكون قادراً على التعايش معها بقدر ما تعلمك لتكون قادراً على التعايش مع الحياة نفسها، سردياً كانت الحرب وحدة سردية محرقة، ولكنها ليست القوة المؤثرة سلبياً وهو ما يتجلى عبر السؤال الذى يبدو مضاداً: ماذا يحدث لو لم تحدث الحرب؟ هل كنا سنعاين هذه الأجيال وهى تجابه أقدارها، وهل كنا سندرك مدى ما عليه من المعاناة؟، وهل كان لهذا النص أن يكتب بالأساس، الحرب هنا تجربة، وحدة سردية، نظام من السرد يمنح النص بعض قدراته لا كلها ليكون للنص القدرة على الاكتشاف، اكتشاف الأشخاص وعالمهم، والاكتشاف هنا هو الضوء الذى يضعه النص فى أيدينا لنرى عالمنا ممرراً بالتجربة.

من زاوية أخرى يمكن طرح الحرب بوصفها مؤثراً لا على الأشخاص فى سياق النص وإنما فى تشكيل النص نفسه، ذلك النص الذى وإن بدا متضمناً خيطاً درامياً صاعداً فإنه يمكن النظر إليه عبر مجموعة من الوحدات السردية التى كان للحرب الأثر فى تشتيتها تماماً كالأشخاص الذين فرقهم الحرب، ولكن ليس معنى التفرقة عدم الترابط فلقد تماسك الأشخاص، وتماسك النص رغم تشظيه بفعل الحرب.

وعلى الرغم من أن البحر لا تتسع مساحته بالقدر الذى يدخله فى منافسة مع وحدات سردية أخرى فإنه لا ينافس دلالياً ويمكن رصد خمسة مشاهد تتضام لتشكيل صورة البحر مؤسسة لدلالاته:

١ - مشهد الخروج من البحر فى الاستهلال، وهو المشهد المؤسس لأسطورة البحر، وهى أسطورة لا

"يكون مثلنا مأخوذاً بالفرجة فينسى نفسه ويستكين،
أو تدريجياً يغلبه النعاس بعد طول
سهر..... البحر مقيم في البلد، أما
القطار فله أوقاته" (١٨) يدخل القطار هنا فجأة
لقصدية دلالية تتأسس على الأرض التي تضم
مجموعة من الثنائيات المتضادة: المقيم والمتحرك،
الصامت والضاح، اللين واليابس، المتمد مع
الأرض والمؤقت بزمنه الخاص، المؤثر برومانسية
في البشر والمؤدي إلى الاضطراب فيهم، في حين
يعمل الاثنان (البحر والقطار) على القيام بوظيفة
دلالية لها أهميتها في سياق فاعلية العلامة السردية
إذ يكون البحر بمثابة الحبل السري الرابط بالعالم
البعيد، العالم المادى وعالم الأحلام، فالبحر يحمل
إلى عالم الأحلام، ويكون القطار بمثابة الحبل
السري الرابط بالعالم القريب وحيث العلاقة بهذا
العالم القريب تنظم على أساس وجوده، ويأتى
تنظيم المستقبل نفسه قائماً على هذا الأساس: "وإن
توظف في حيفا تركيبين القطار فتصلين لابتك في
أقل من نصف ساعة" (١٩).

مفتاح البيت

للوهلة الأولى تبدو الأشياء مرتبطة بالإنسان، ولكنها
في الحقيقة مرتبط بها يحلم بها ويمنحها من حلمه.
سردياً يمثل المفتاح عنصراً شئياً يرتبط بوعى المتلقى
بوصفه (المفتاح) وسيلة لها طابعها الاجتماعى /
الامتلاك، أن تحمل مفتاحاً فأنت تحمل علامة على
امتلاكك أشياء مستقرة هناك تتحرك بعيداً عنها
ولكنها فى انتظارك حتى تعود وهو ما يحمل الدلالة
الأولى للمفتاح الذى أغلقت به الأم (أم رقية) بوابة
البيت الكبيرة قبيل الخروج بفعل الاحتلال
لطنطورية: "غادرنا البيت. طبقت أمى البوابة.
أغلقتها بالمفتاح الكبير. استغربت فلم أر باب بيتنا
مغلقاً أبداً، ولا رأيت المفتاح: كان حديدياً كبيراً
أدارته أمى فى القفل سبع مرات، ووضعته فى
صدرها" (٢٠).

فى المرة الأولى ينحو المفتاح نحو طرح دلالتين
أولاهما منتهى تدل على ما يطرحه من تأويل خاص

تتفصل عن أسطورة الشخصية الخارجية من البحر.
٢ - مشهد تحفيز حسن لرقية على كتابة البحر
(ص ٢٠٦).

٣ - غياب البحر فى مشهد عرس حسن (مدينة
بيريوس اليونانية)، يذكر الشاطئ عرضاً وعلى
الرغم من أن منطق السرد يعنى أن رقية ترى
البحر، ولكنها لا تطرحه بوصفه رؤية مباشرة
(ص ٣١٢) فما يفرض نفسه على الذاكرة هو بحر
طنطورية.

٤ - حضور الطنطورية فى علاقة تناص مع أغنية
مصرية عن بحر الإسكندرية

"باطنطورية بحرك عجائب" (١٤).
٥ - بحر بيروت الأليف (ص ٣٨٩).

٦ - المشهد الأخير منتج الدائرية فى الرواية،
فمشهد الاستهلال الذى يفتح آفاق الرؤية ينغلق فى
مشهد أخير فى الإسكندرية ورقية تنزل البحر:
أسلم نفسى لرائحة البحر ووشيش أمواجه ولما ينثره
على وجهى وجسمى من ملح ورزاز، يتسلل لا
أدرى كيف إلى طرف اللسان....." (١٥).

البحر /القطار

"البحر مقيم فى البلد، أما القطار فله أوقاته يظهر،
ثم يختفى كعامرة الليل" (١٦).

البحر ثابت نحمله فى داخلنا فنظل داخل حدود
الروح المتسعة، والقطار متحرك يحملنا إلى خارج
حدود الأرض التى تسكننا

البحر لا شبيه له ولذا لا تقيم الكاتبة علاقة تشبيه
تجعله فيها مشبهاً، ولكن القطار الذى كعامورة
الليل يأتى مشبهاً يفرض طاقته الصوتية "نضطرب
من هدير محركاته حين يقترب، اهتزاز الأرض
عند مروره، احتكاك العجل بالسكة الحديد،

صفاراته المتقطعة، صرير المكابح لأنه يتوقف. يمر
بالبلد يوماً وله محطة شرقية فى زمارين. أحيانا
يحمل أهالى مثلنا، وغالباً ما يركبه عسكر الإنجليز
أو مستوطنون لهم غرض يقضونه فى حيفا أو
يافا" (١٧) تأتى هذه الصورة علامة دالة فى مقابل
الصورة السابقة لها حيث البحر المستكين الذى:

يعنى أن الآخرين لا يعيشون الحالة نفسها من الانتظار فقط تبقى رقية النموذج الحى المبتوث فى حياة الجميع، رقية التاريخ فلم تكن هى الأولى فى سلسلة العائلة، بل هى المتمكنة فى حلقة وسطى (مسبوقة بجيل ومتبوعة بجيلين) مما يجعلها واسطة العقد المؤسس على تاريخ سابق له حيويته.

وتتسع مساحات الانتظار لتشمل الجميع حسب طرح الرواية: "عاش عمى ينتظر، وأمى كذلك، وإن كان انتظارها مغايراً، توارى شاغل العودة للبلاد خلف انتظار عودة ولديها

وزوجها.....

..... لم طل الانتظار

بأمى، انتظرت حتى تزوجت بـ "أمين" غنت

وزغردت وسحبت يوم كتب الكتاب ويوم

الدخلة" (٢٢).

خارج النص يقف المتلقى فى حالة انتظار دائم،

ومؤجل للوصول إلى الدلالة الكلية أو لنقل وصولاً

إلى اللوحة فى اكتمالها، وقدرة الاكتمال على

الإشعار بنقص العالم الذى تسعى الأسئلة (لا

الإجابات) على اكتماله، تتحول الرواية كلها إلى

لوحة ديناميكية.

رواية المعرفة

فى كثير من الأحيان تنحو الرواية إلى أن يكون لها

دورها المعرفى، ذلك الدور الذى يتحدد عبر

مستويين أساسيين: أولهما مستوى الإخبار بما لا

يعرفه القارئ أو يتوهم السارد أن القارئ لا

يعرفه، أو يراهن السارد على أن هذا الجانب ليس

متاحاً بالقدر الكافى للمتلقى، وثانيهما: مستوى

تنظيم ما يعرف وطرحه فى سياق جمالى يجعله

أكثر قدرة على الاشتباك مع ذاكرة المتلقى، خالقاً ما

يمكن تسميته بالسياقات المعرفية والرواية لا تتوقف

عن تعهدها الأنساق المعرفية، تبتكرها، تستمدّها من

سياقاتها الخارجية، تعيد توظيفها بما يمنحها حياة

أخرى، متعددة الوجوه، للدرجة التى تجعل من

الرواية ذاتها نوعاً من البحث فى الأنساق ذات

بمساحة حضوره مرة واحدة وهو ما يطرح هنا

دلالة الأمل فى العودة إلى البيت مع الاعتقاد بأن

الخروج لا يعنى الانقطاع وفقدان الأمل،

فالارتباط بالبيت أقوى من الأسباب الاضطرابية

للخروج، والأم حين تفعل ذلك تثبت فى الساردة

طاقات من النظر للغد بوصفه أملاً فى العودة

راسمة مستقبلاً يعتمد على الأمل أولاً والحق فى

العودة ثانياً كما أنها تمنح الابنة وعيا بالمفتاح بوصفه

الأداة اللازمة أو أحد مقتضيات العودة إلى البيت،

وثانيتها دلالة تعتمد على حضور المفتاح عبر

مساحات متكررة تجعل من الدلالة الواحدة

مجموعة من الدلالات المتشابكة، المؤسسة على

الطرح الأول، ولكن الطرح المتكرر لا يعنى فقط

الإلحاح على التأويل الأول وما ينتجه من معان

بقدر ما يجدد الطرح مجدداً مع كل تكرار هو

إضافة تطرح مجالاً جديداً لعنصر واحد "المفتاح"

ما بين طرحه ملازمة الشخصية علاماتها المكانية،

ودلالته على اختزال الزمن فى علامة شبيهة،

ويمكن للمتتبع لرحلة المفتاح القريب من قلب الأم

أن يستكشف مجموعة الدوال المنتجة وفق مجموعة

العلامات التى تتكشف عبر عنصر واحد لا يحافظ

على الوحدية بقدر ما يؤسس للتعدد.

الانتظار دال مؤجل

"ليس هكذا الانتظار، فهو ملازم للحياة لا بديل

لها، تنتظر على محطة القطار، وتركب فى الوقت

نفسه قطارات تحملك شرقاً وغرباً وإلى الشمال

وإلى الجنوب، تخلف أطفالاً وتكبرهم، تتعلم

وتنتقل إلى الوظيفة، تعشق أو تدفن موتاك، تعيد

بناء بيت تهدم على رأسك أو تعمر بيتاً جديداً،

تأخذك ألف تفصيلة وأنت وهذا هو العجيب واقف

على المحطة تنتظر. ماذا تنتظر" (٢١).

يمارس الانتظار دوره النصى بالطريقة التى تجعل

الجميع يمارسونه داخل السرد وخارجه، داخل

السرد ينتظر الجميع كثيراً من الأحداث ولكن رقية

تنتظر شيئاً واحداً: العودة إلى الطنطورة وهو لا

بالاكتواء بنارها، وهو يمثل نقطة الهدوء المركزى وسط العاصفة أو وسط الأهوال على حد تعبير رقية، ثم يأتى ممثلاً قوة الوثيقة واكتناز التفاصيل والإشارة اليقينية لما هو متاح من معرفة للجيل القادم، حسن يفرض مغالقة الأسئلة منجزاً ما تتساءل عنه رقية "كيف أقوم أربط الأشياء الصغيرة على أهميتها بأهوال عشناها جميعاً"، إذ يقيم وثيقة كبرى من التفاصيل والأوراق الرابطة بين الأشياء الصغيرة.

وفى السياق نفسه تتحول رقية إلى علامة للمرجعية تتراوح بين الشفاهى والمكتوب، مصدر معرفى لا لحسن فقط من حيث هو باحث عن الحقيقة وإنما لتكون بمثابة المرجعية المشاركة لحسن فى تقديم الوثيقة للعالم، وهو يدرك إمكانات هذه المرجعية. وفى النهاية (وهو ما كان بالإمكان البدء به) يبقى اسم حسن (يوصفه علامة لغوية) ممثلاً من الدلالة ما يجمع بين معان الفعل الحسن، إذ يمثل حسن نموذجاً متفرداً فى سياق النص فى الوقت الذى ينشغل فيه الجميع تقريباً بالحياة وأمورها وتتسع بهم دوائر المكان خارج حدود الطنطورية وخارج حدود الوطن العربى ينشغل حسن بهذا الدور الأسمى لخدمة المستقبل معتمداً طريقة عصرية تقوم على قواعد البيانات وبث الكثير من العلامات ذات الدلالة وإن وردت فى شهادات البعض بشكل عابر، ورد فى شهادة عبد: "حين وضعنا رءوسنا على مخداتنا ليلة الخميس على الجمعة كنا نعرف أن المخيم محاصر، وأن إسرائيل أضاءت سماء المنطقة بالقنابل الضوئية لتسهيل للقوات اللبنانية الدخول، وأنها تنفذ لإسرائيل مهمة إيداع السكان، قتل بعضهم وأسر البعض الآخر، لكن أيا منا لم يتخيل إطلاقاً أننا إزاء مجزرة بهذا الحجم ولا أن الكتائب ورجال سعد حداد تدخل البيوت وتقتل الناس بالبطات والسكاكين وتغتصب البنات وتدمر البيوت بالجرافات على سكانها. لم نعرف شيئاً بهذا الحجم من قبل ولا سمعنا بمثل له فلم نتخيل لم يكن بمقدورنا أن نتخيل" (٢٤).

الطبيعة المعرفية ويصبح تأثرها بأطروحات النظريات الفلسفية المختلفة شكلاً من أشكال كيفيات التعامل مع الأنساق.

وفق المستوى الأول يأتى إخبار الطنطورية/ الساردة/ رقية عن أحداث معروفة توظف الشخصيات للإفصاح عنها وهو ما يحرك حسن ومن قبله العم أبو الأمين وغيرهما لطرح عدد من السياقات المعرفية، والتي ينفرد حسن بها بعد ذلك أو على مدار السياق الروائى بأكمله حيث يتحول حسن إلى ما يسترو يقود فريق من الشخصيات ومنها الساردة نفسها التى تسلمه قيادها لكتابة حكايتها: "حسن هو الذى اقترح على كتابة حكايتي. قلت: لست بكاتبة! قال: احك الحكاية، اكتبى ما رأيته وعشته وسمعته، وما تفكرين فيه، وإن صعبت الحكاية احك شفاهة وسجلى الكلام، بعدها ننقله على الورق. هذا مهم يا أمى، أهم مما تتخيلين.....

.....

.....

يا أمى ما أطلبه ليس إنشاء بل شهادة.....

.....

قلت ليتنى أعرف كيف ثم إن الحكاية صعبة، لا تحكى، متشعبة ثقيلة، كم حرب تتحمل حكاية واحدة؟ كم مجزرة؟ ثم كيف أربط الأشياء الصغيرة على أهميتها بأهوال عشناها جميعاً. احك أنت إن أردت، لديك تفاصيل كثيرة منها، وما ينقصك أزودك به، أعنى إن كان لدى ما أضيفه. أنت تجمع شهادات الناس، وتقرأ ما لا حصر له من الكتب وتبحث وتسجل وتؤلف. أكتبها أنت ولو لدى ما أضيفه سأفعل، قال: لو لم أكن واثقاً من قدرتك لما أقتلت عليك بالطلب" (٢٣).

سيمائياً يمثل حسن علامة متعددة مستويات التأويل فهو يمثل الجيل الثانى الممتلك للمعرفة، الباحث عن الحقيقة، فإذا كان الجيل السابق، جيل رقية هو جيل المأساة الذى لم يسجلها ولم يكن على وعى إلا

لأنها تتضمن مقطعين من قصيدتين وطنيتين الأولى للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود (٢٥)، والثانية للشاعر إبراهيم طوقان (٢٦) والمجموعة الرابعة الأطول والأكثر اتساعاً (٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨)، ولهذا مبرره الفني والدلالي الذي يتمثل في أن المجموعة الرابعة تنفرد بكونها عزف خارج الحدود وهي مجموعة مرتبطة بمناسبة زواج حسن في اليونان وهو حدث متفرد يشي بتميز حسن نفسه كما أن الأغنية والطقس المحيط بها يكشف عن مريم التي تفاجئ رقية ويعد نموذج دبكة لبنان النموذج الأولي للتقاطع بين الأغنية والسردي حتى يصبح الاثنان بمثابة معزوفة يتبادلان فيها العزف على آلة واحدة: "ياللا يامريم دبكة لبنان، قالها عبد من موقعه في صف الدبكية، ثم قفز مكاننا وجذب مريم جذباً، وأعلن بصوت عال كأنه يقدم مغنية محترفة، أنها ستغني "دبكة لبنان" لفيروز. قلت عبد أهوج ورط أخته سيغلبها الخوف فينجس صوتها أو تنشر في الغناء، لم تنشر، رعدة في مطلع الصوت، ثم انطلق واستقام" (٢٧) وتنفلت لتعبر عن نفسها كاشفة عن شخصية متميزة تكون مدار اكتشاف القارئ نفسه لمساحات تميز مريم، والساردة وهي تضفر بين الأغنية والسردي عن مريم تنتج ضفيرة رائعة بحق، تتصاعد فيها درجة حرارة المشهد متناغمة مع اكتشاف رقية لمريم بفعل الغناء ومتناغمة مع تدرج العمق الدلالي لأسئلة رقية: "تثبت عينا مريم عليها وهي تغني، هل بددت الدبكة خوفها فنسيت أنها تخاف، أم أن كلمات الأغنية ولحنها حملتها حملاً فطارت بها مثلما طارت بالراقصين الدبكة؟" (٢٨)، عندها تتحول الأغنية إلى وسيلة كاشفة أو موسيقى تصويرية للاكتشاف:

نزلوا الصبايا يضحكوا بخصورهن العيوفة
ماتقول خيالة اتكوا ع رماحين المشوقة
.....

وسيميائياً أيضاً تمثل رقية علامة تنمهي مع شهرزاد مع اختلاف تفرضه طبيعة اللحظة الزمنية، فشهرزاد الأولى تحكي لثلق واحد موجود مؤطر بلحظة الحكى (شهر يار) وشهرزاد الجديدة تحكي لمتلقين متعددين افتراضيين بالأساس غير مؤطرين بلحظة زمنية وهو ما يعنى أنها في حالة حكى دائم مع دوام الزمن، الأولى كانت تستهدف وعي شهر يار، والثانية تستهدف وعي أصحاب القضية ووعي الإنسانية جميعها مرورها بالوعي العربي إذ تحكي له في سياق جمالي ما غاب عنه، خالقة عبر هذا السياق عدداً من السياقات التي تطرحها رقية بوصفها تأطيراً للجانب المعرفي في الرواية، ذلك الجانب الذي تتعدد أطرافه المتجلية عبر عدد من المظاهر من أهمها:

١ - الثقافة المحلية الخاصة، ممثلة في العادات والتقاليد ووسائل التعبير المعتمدة من الجامعة البشرية المنتمية إلى مكان واحد وهو ما يتبلور في الأغاني عبر تعبيرها عن الأفراح، تلك الأفراح التي تمثل العنصر القائم بالتوازن الطبيعي في مقابل الأحداث ذات الطابع الدموي في الرواية، كما أنها تمثل نوعاً من الهدوء والحياة في مقابل العنف والموت، مساحات الغناء تتحول إلى علامة تتسم بعدد من السمات من أهمها:

- الانتشار على مدار النص حسب سيمتريتها لها قانونها مع تضفير الأغاني بالسردي، الأغاني تتردد على مدار تسعة عشرة صفحة تأتي في مجموعات (١٠-١٤) (١٠٩-١١٠-١١١) (١٢١-١٢٢) (٣١٣-٣١٤-٣١٥-٣١٦-٣١٧-٣١٨) (٣٧٧-٣٧٨-٣٧٩) (٣٩٤) (٤٥٤-٤٥٥-٤٥٦)، ورصد الصفحات يشي عن تقارب الأغاني على مدار صفحات تؤكد فكرة كون الأغنية بمثابة الواحة للهدوء النسبي، خاصة وأن الأغاني تتقاطع مع أحداث لها طابعها المأسوي في كثير من الأحيان وهنا يمكن الإشارة إلى دالتين، أولاهما تتعلق بالمساحة الفاصلة بين المجموعة الثالثة القصيرة (١٢١-١٢٢)، والتي تتضام مع الأغاني مجازاً؛

صوتياً في الفصل الأخير عبر أصوات الغناء؛ حيث الفصل الأخير يحمل أكبر قدر من الأغاني متفوقاً على كل الفصول.

وتبقى المنظورة نقطة البدء والحلم بنقطة الالتقى وليس النهاية.

”عدت إلى المنظورة. هنا تبتدئ الحكايات وهنا أيضاً تنتهى“ (٣٢).

وتبقى المنظورية حقيقة تماماً كحقيقة النص، فللنص حقيقته الخاصة وكل نص لا حقيقة له لا يعول عليه، تلك الحقيقة التي قد لا تتفق وحقيقة العالم خارجه، إنها تأسيس لحقائق تنطلق من داخله لتغير مساحات الظلام المقيم على مساحات من وعى المتلقى، المنظورية بوصفها نصاً تطرح حقائقها المتصلة بالقضية والعروبة، بالتاريخ في مستواه الأعرق، بالأرض والبشر حين يراقبون المنظورة عبر قلوبهم؛ لأنهم بعيدون عنها بالقدر الذي لا يسمح لملاستها سوى في ارتباطها بشغاف القلب.

لقد وضعنا المنظورية هناك على المحك لنكون قادرين على اكتشاف العالم وراء الأسوار بعد أن نجحت في رسم المنظورة داخلنا لوحة تحمل كل العلامات الممكنة لأن تبقى، وأن تكون قضيتنا التي لا جدال فيها.

بعد النهاية وقبل البداية

في نهاية هذه السطور قد تجد نفسك مدفوعاً لقراءة نص المنظورية، سيكون من الأمانة أن أمنحك جانباً من تجربتي الشخصية ”ستقع في غرام واحدة من اثنتين إن لم يكن في كليهما: رقية بما تملكه من روح شهرزاد، وما تكتنز من حكايات لها قوة الحضور، فإذا قيض لك أن تفلت من الوقوع في غرام رقية، فإنك لا محالة واقع في غرام مريم بما تملك من روح ملائكية وما تكتنز من دلالة على نموذج مختلف. ■

يا إلهي لم تعد طفلة. امرأة صغيرة مطلقة الصوت“ (٢٩).

حضور مريم هنا يجعل منها وحدة سردية لها رمزيتها المنفلتة عبر جيل خرج من رحم المأساة صامداً واختط لنفسه حياة مضيئة قادرة على مجابهة المأساة: ”دمرت القذيفة البيت، ذهب الكل، الأم والأب وربما الإخوة والجيران، وحدها هذه الطفلة كان مكتوباً لها الحياة.....

صارت لى ابنة. أجمل وأعلى ما خلفه أمين، أقول وجهها كالملاك. أراجع نفسي: لم ير أحد منا ملاكاً، هاهي أمام عيني أجمل من خيالنا عن الملاك“ (٣٠) وتظل شخصية مريم محتقظة بنفردا طوال الرواية لتكون شاهداً على هذه الوحدة السردية في تميزها ولتمنح العالم المسرود براءته وتظل هي الشخصية الأمل في مستقبل منفلت من مواضع اللحظة التاريخية المطروحة في سياق النص، ذلك السياق الذي كان طقس الفرح، والمكان المغاير، والمساحة الزمنية المتباعدة بين مجموعة الأغاني الأسبق (ص ١٢٢) والمجموعة التالية (٣١٤) لعب كل هذا دوره في تفجر الطاقة في أجساد الجميع للدرجة التي تجد رقية فيها نفسها تنطلق في

الرقص: ”ما الذي فعله في صوت مريم؟ لم أرقص في حياتي، أقصد لم أرقص منذ أخرجونا من البلد. كنت أرقص هناك ثم نسيت، أعلنت: سأرقص مع فاطمة، رقصت..... لماذا رقصت؟ كيف رقصت؟ هل كنت أرقص أم أفعل شيئاً آخر لا

أدرى..... لم اكن أدرى

أننى قادرة على الرقص أو إننى أعرف كيف.

تطلعت إلى وصال وقالت: غريب - ما الغريب؟ -

الرقصة قلت فيها ما يستعصى على الكلام“ (٣١).

تختفي المنظورة أو تغيب أحياناً، ولكنها حاضرة

المراجع

- - موجز لدراسة موسعة عن الرواية تحمل العنوان نفسه.
- ١- رضوى عاشور: الطنطورية - دار الشروق - القاهرة ٢٠١٠، ص ٣٤٢.
- ٢- الطنطورية ص ٧.
- ٣- الطنطورية ص ١٩١.
- ٤- الطنطورية ص ٣١٢.
- ٥- الطنطورية ٣٨٦.
- ٦- الطنطورية، ص ٤٣٨.
- ٧- الطنطورية، ص ١٨١.
- ٨- الطنطورية، ص ١٨١، والتشديد في "ولكن مريم" من عندنا.
- ٩- سعيد بنكراد: سيميولوجية الشخصيات السردية، رواية الشراع والعاصفة لحنا مينة نموذجاً- دار مجدلاوى - عمان، ص ١١٦.
- ١٠- جيرالد برنس: المصطلح السردى ذ ترجمة: عابد خزندار ذ المجلس الأعلى للثقافة ذ القاهرة ٢٠٠٣، ص ١٣٠.
- ١١- تفرض علينا الرواية استخدام مصطلح "الرواية الانسيابية" دون غيره من المصطلحات التى تنطبق على هذا النوع من الروايات نعى "رواية الأجيال" أو "رواية النهر" مفضلين الانسيابية لسببين نابعين من النص نفسه:
- كون الحكمة فى النص موزعة على كامل النص دون منطقة معينة مما يعنى انسيابية الحدث وتدفعه دون عقدة تقليدية تحيل النص إلى شكل تقليدى.
- الطول وتعدد الأصوات واتساع المكان وتعدده.
- بخصوص المصطلح، يراجع: د. أحمد سيد محمد: الرواية الانسيابية وتأثيرها عند الروائيين العرب- دار المعارف - القاهرة ١٩٨٦.
- ١٢- الطنطورية، ص ٢١٦.
- ١٣- الطنطورية ص ١٨٣، ١٨٤.
- ١٤- الطنطورية، ص ٣٧٨.
- ١٥- الطنطورية، ص ٣٩٨.
- ١٦- الطنطورية، ص ١١.
- ١٧- السابق نفسه.
- ١٨- السابق نفسه.
- ١٩- الطنطورية، ص ١٣.
- ٢٠- الطنطورية، ص ٥٩.
- ٢١- الطنطورية، ص ١١٤.
- ٢٢- الطنطورية، ص ٩٠، ٩١.
- ٢٣- الطنطورية، ص ٢٠٤-٢٠٥.
- ٢٤- الطنطورية، ص ٢٤٤.
- ٢٥- الشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود (١٩١٣-١٩٤٨) شاعر فلسطينى، من مواليد قرية عنتبا "عنتبا قضاء طولكرم طولكرم). عمل مدرساً للأدب العربى فى مدرسة النجاح الوطنية. عندما اشتعلت الثورة الكبرى فى فلسطين سنة استقال من وظيفته وانضم إلى صفوف المقاتلين فى جبل النار. طارده حكومة الانتداب البريطانى بعد توقف الثورة، فهاجر إلى العراق؛ حيث أمضى ثلاث سنوات دخل فيها الكلية الحربية فى بغداد (الصفحة غير موجودة) "الكلية الحربية فى بغداد، ثم عاد إلى فلسطين سنة
- "١٩٤٢م. اشتعلت الثورة الفلسطينية مرة أخرى سنة ضد التقسيم. انضم عبد الرحيم محمود إلى صفوف المجاهدين للدفاع عن أرض الوطن. استشهد فى معركة الشجرة "معركة الشجرة بالقرب من مدينة الناصرة فى تموز ١٣ يوليو ١٩٤٨ سنة ٩٤٨م. الأبيات:
- سأحمل روحى على راحتى وألقى بها فى مهاوى الردى
- فإما حياة تسر الصديق وإما ممات يغيظ العدا
- وهى مطلع قصيدته الشهيرة "الشهيد".
- انظر: الأعمال الكاملة للشاعر الشهيد عبد الرحيم محمود (القائد - المقالات) - تحقيق وتقديم: د. عز الدين المناصرة - دار الجليل - دمشق ١٩٨٨ ص ٣١.
- ٢٦- إبراهيم عبد الفتاح طوقان (١٩٠٥-١٩٤١) شعر (أدب) "شاعر فلسطين" فلسطينى (ولد فى نابلس "فلسطين" بفلسطين، وهو الأخ الشقيق للشاعرة فدوى طوقان "فدوى طوقان ورئيس الوزراء الأردنى "أحمد طوقان "أحمد طوقان. "
- ٢٧- الطنطورية، ص ٣١٥، ٣١٦.
- ٢٨- الطنطورية، ص ٣١٦.
- ٢٩- السابق نفسه.
- ٣٠- الطنطورية، ص ١٨٠.
- ٣١- الطنطورية، ص ٣١٨-٣٢٠.
- ٣٢- الطنطورية، ص ٨٧.